

الحوار الكاشف فى شعر صلاح عبد الصبور

د/ حسن البندارى (*)

(١)

حفلت قصائد كثيرة فى شعرنا المعاصر - بتبادل "السرد الوصفي والمبادلة الحوارية" حيث يعمد الشاعر إلى قطع تيار السرد لإدخال عنصر الحوار Dialogue بغرض فني هو طرح معلومات إضافية تتعلق بتجربة القصيدة، أو توضيح ما تحتاجه من توضيح . وقد عني شعراؤنا بهذا العنصر الفني على اعتبار أنه "عنصر إضافي" يعمل ضمن منظومة العناصر الأخرى التي تقدم المعنى العام للقصيدة، أو فكرة الشاعر الأساسية، كما أنهم عنوا به من حيث إسهامه في الكشف عن جزئية أو موضع ما في الأداء الشعري، ومن حيث كسره لرتابة السرد، أملاً في إثارة انتباه المتلقي وجذبه لربطه بحركة المعنى وتطوره داخل بناء القصيدة، متأثرين بذلك بوظيفة "الحوار" الفني في كل من القصة والمسرحية .

ويُبين لنا موروثنا الشعري العربي، أن شعرنا القديم في عصوره الأدبية المختلفة قد احتوى في بعضه على هذا العنصر الكاشف المضويء،

(*) أستاذ النقد والبلاغة - قسم اللغة العربية - كلية البنات - جامعة عين شمس .

على نحو ما يظهر في عدد من قصائد عديدة لكل من امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والحطيئة، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي فراس الحمداني، والمتنبي، وغيرهم، فقد عمدوا إلى إدخاله على التيار السردى للمعنى، كما صنع امرؤ القيس مثلاً - في قصيدته التي مطلعها (١) :

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

فبعد أن وصف صاحبه "سلمى"، وتحدث عن نفسه التي تعنى بها حباً وهياماً، وذلك بسرد وصفي حكاوي اتضح في قوله (٢) :

نظرت إليها والنجوم كأنها ————— مصابيح رهبان تشب لققــال

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال

عمد إلى قطعه فجأة ودون تمهيد بحوار تألف من قولين لهما عقب إخبارنا - كما نرى - أنه تسلل في الظلام تحت النجوم إلى بيت هذه الحبيبة (٣) :

فقلت سباك الله إنك فاضحي ألسنت ترى السمار والناس أحوالي

فقلت يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

قاصداً بهذا الحوار الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطه بها، فهي قائمة على "حب مشوب بالحنن" من جانبها وعلى "جرأة" تبلغ حد التضحية بالنفس من جانبها. وتظهر وظيفة الحوار أيضاً في قصيدته التي مطلعها (٤) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل

(١) الأعلى الشنتمر : مختار الشعر الجاهلي (أشعار الشعراء الستة) تحقيق : مصطفى السقاط (٤) ١٩٧١ - البابي الحلبي بمصر ص ٣٤ . ص ٢٧ .

(٢) ديوانه ص ٣١ .

(٣) السابق ص ٣١ ، ٣٢ .

(٤) السابق ص ٨ .

فبعد سرد وصفي لأبيات بلغت أحد عشر بيتاً - عمد إلى قطعه
بحوار متعددة ، وذلك أنه قال^(١) :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت : لك الويلات إنك مُرْجَلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلتُ لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جنك المعال

ثم قطع هذه المبادلة الحوارية عائداً إلى السرد الوصفي يتناول به
تجربة أو مغامرة مع امرأة أخرى تدعى "فاطمة"، وكيف أنه دعاها أن تكف
عن تدللها ما دامت راغبة في حبه وذلك في الأبيات (١٥-٢٤) ، وأنها
أجابت دعوته باعتراضه بشيء من الدلال أيضاً^(٢) :

فقالت : يمين الله مالك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

ثم يعود إلى السرد مرة أخرى . فقطع السرد بالحوار كما نرى على
هذا النحو يمنح الأداء الشعري ميزة يحتاج إليها المتلقي وهي ميزة
"الانعطاف" إلى داخل الشخصيتين المتحاورتين، أو الشخصيات المتحاوره
بغرض التعرف القريب على ما تفكر فيه الشخصيتان أو الشخصيات، وميزة
"التقليل من رتبة السرد" سعياً إلى ربط المتلقي بتجربة القصيدة .

وتتجلى هذه الظاهرة في قصائد كثيرة في شعرنا العربي المعاصر،
فقلما لا نجد قصيدة يقطع فيها صاحبها السرد الوصفي بالحوار الكاشف. وقد
نوعه الشعراء الذين توسلوا به في قصائدهم : فمنه ما هو "أحادي" أي يكون
التبادل الحوارى مفرداً لا يتكرر، ومنه ما هو متعدد تعدداً ثنائياً أو أكثر،

(١) السابق ص ١١ ، ٢١ .

(٢) السابق ص ١٤ .

على حسب طول القصيدة، ودرجة الغموض الذي يخيم عليها، ورغبة الشعراء في المزيد من الاستحواذ على قدرات المتلقي . ويندرج تحت هذين النوعين لون من الحوار غير الملفوظ يمكن تسميته "بالحوار البوحي الشخصي" فبه يبدأ الشاعر، ثم يعمد إلى الحوار مع نفسه .

أما الحوار الأحادي فنراه في قصائد لشعراء مثل إيليا أبي ماضي، ونسيب عريضة، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، ووفاء وجدي، وحامد طاهر، وغيرهم .

فقصيدة "دماء وطن" ^(١) لإيليا أبي ماضي - تبدأ بمدخل سردي وصفي لحوار أحادي تشكل من "سؤال" طرحته عليه نفسه التي شخصها و "جواب" منه على سؤالها؛ فقال ^(٢) :

سألتني وقد رجعت إليها وعلى مفريقي غبار السنين

ثم أسرع بقطع هذا الاستهلال السردي الوصفي ليعرض "سؤالها" في الشطر الأول من البيت الثاني، وجوابه في الشطر الثاني منه على هذا النحو ^(٣) :

أي شيء وجدت في الأرض بعدي ؟ قلت : إني وجدت ماءً وطياً

وبنفس السرعة أوقف "الحوار" وعاد إلى "السرد الخبري"، وذلك في الأبيات التالية (٣ - ١٠) ، عارضاً به خبرته وتجربته مع الجمال والحب والعقيدة والغنى .. وكيف أن كل ذلك ليس بغريب على نفسه، يقول ^(٤) :

كل من قد لقيت مثلك يا نَفْسَ سي فيما تبدين أو تخفينَا

(١) إيليا أبو ماضي . ديوانه . دار العودة . بيروت، ص ٥٧٦ .

(٢) السابق ، ص ٥٧٨ .

(٣) السابق ، ص ٥٧٨ .

(٤) السابق ، ص ٥٧٩ .

فاتظري مرة إليك ملياً ————— تبصري الأولين والآخريناً

فلم يكن هذا التدخل الحوارى فى تيار السرد إلا وسيلة فنية قصد الشاعر بها أن تستفز قدرة التلقى لدى القارئ، ولم يكن أيضاً إلا "وسيلة معنوية" مرغوبة . من حيث أن كلاً من السؤال والجواب جاء نتيجة فورية لعودة الشاعر بهذه الهيئة المخصوصة إلى نفسه أو ذاته المتسائلة، لتتم "المحاسبة" على الهروب من ذاته، ولينجري "فحص" غيابه عنها، وتقدير ما نهض به الشاعر خلال ذلك^(١).

وتتفق مع هذا النهج الأحادي - قصيدة "يا نفس" للشاعر المهجري - "نسيب عريضة"^(٢) ، التي يستهلها بأربعة أبيات آخرها سؤال يطلب جواباً:

يا نفس : رحماك أين تمضي	فما أمامي سوى قُبُورٍ
قد سامك العقل سَوَمَ عُلُج	ما لا تطيقين من أُمُورٍ
فالتنترك العقل حيث يبغى	فليس للعقل من شُـعُورٍ
أتتركين الأثام تَرْكُـا	تحرق من بعده الجسور

ويعمد الشاعر فى البيت الخامس إلى تسجيل إجابة النفس على سؤال الشاعر هكذا^(٣):

فصاحت النفس بي وقالت : مالي وللناس والزحَامُ
فأجابها قائلاً فى البيت السادس^(٤) :

أصبت يا نفس فاتبعيني فليس كالغاب من مَقَام

(١) وتنتظر قصيدة (أنا وهي) ص ٢٤٥ . التي تشتمل على حوارية أحادية .

(٢) ديوانه : الأرواح الحائرة، ط نيويورك، ١٩٤٦م ، ص ١٨٥ .

(٣) ديوانه : الأرواح الحائرة، ط نيويورك، ١٩٤٦م ، ص ١٨٥ .

(٤) السابق ص ١٨٦ .

يا غاب جئناك للتعرّي أنا ونفسي ولا حرام

فالحوار - كما نرى - أحاديّ، لم يتكرر في القصيدة، وقد استغله الشاعر حيث قطع به السرد الوصفي ليكون بمثابة بوح صامت - كحوار نص إيليا أبي ماضي - يفيد احتجاجاً على ما يجري في العالم المادي، وينشد الالتصاق بعالم مثالي تخفي منه دواعي الألم وأسباب الهموم .

(٢)

ويتدخل صلاح عبد الصبور في مجرى السرد الوصفي بعد قليل من بداية قصيدته "رسالة إلى صديقة"^(١) - ليسوق حوراً مؤطراً بحلم حلم به الشاعر في نومه^(٢) ، وحدث صديقه عنه في سياق التصريح لها سرداً بمعاناته . فقد حلم بالشيخ محيي الدين، الذي يرمز به إلى الإيمان الصحيح، الذي يجب أن نتولى إحياءه وإعادته بعد أن فرطنا فيه ذات يوم. يقول معبراً عن ذلك بسرد وصفي، وحوار كاشف^(٣) :

بالأمس زارني، ووجهه السمين يستدير

مثل دينار ذهب

ومقلّته حلوتان .. جرتان من غسل

عميقتان بالسرور

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار

وقال لي - وصوته العميق كالنغم -

(١) ديوانه : الناس في بلادي ص ٦١ - ٦٤ .

(٢) السابق ، ص ٦١ .

(٣) السابق ، ص ٦٢ .

- يا صاح : أنت تابعي

فقم معي

رُدْ مشرعي

فالأمر في (الديوان) قم !

- يا شيخ محيي الدين، إنني كسير

- لا يكسر الجناح يا إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان

- يا شيخ محيي الدين إنني صغير

- بل كلنا صغار .. الحبيب وحده هو الكبير^(١)

فقد قطع الشاعر السرد الواصف لملاح شخصية "الشيخ محيي الدين" - كما زآه في حلمه - بمبادلة حوارية أحادية نامية أو متدرجة، كشفت عن مدى إحساس الشاعر باليأس والانكسار الروحي، ووهن القدرة على مواجهة "الواقع الاعتقادي السائد" لتصحيح المسيرة الإيمانية بسلك الطريق الصحيح، كما كشفت عن تصميم "الشيخ محيي الدين" على اتباع هذا الطريق المنجي، الذي يسلكه - ويجب أن يسلكه - كل مؤمن محب لإيمانه، دون اعتبار لسن محددة، أو مركز معين، خاصة أن هذا "الأمر في الديوان عام يخاطب أمراً كل إنسان بأن "قم" ليشارك في ارتياد هذه الطريق .

لقد استظل الشاعر بمظلة "الحلم" في هذه القصيدة، ليبين لنا أن هذه القضية تؤرقه بشدة، وتشغل فكره فألحت عليه بورودها في حلمه على هذا

(١) ثمة شبه بين دلالة هذه القصيدة، ودلالة قصة (زغبلاوي) القصيرة، لنجيب محفوظ، من حيث اتحاد هدف كل من شخصية القصيدة، وشخصية الباحث عن زغبلاوي . راجع : دنيا الله ط (٣) ص ١٥٩، وفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ للدكتور حسن البنداري ط (٢) الأنجلو المصرية، ١٩٨٨ ، ص ٣١٥ .

النحو القاطع الأمر، وليوضح لنا أن "تقاء الاعتقاد" أمنية تتداح في صدره، يجب أن يراها متحققة في أفعال من نظن أنهم حراساً على سلامة العقيدة وحماية الإيمان .

وقد أثر الشاعر أن يتبع هذه "المحاورة الحلمية" - بسرد تناول "اختفاء الشيخ" و "تخاذل" الشخص الذي يتحدث عنه الشاعر دليل صعوبة المحاولة لفقدان الدافع إليها - أثر بسرد ذلك حتى نهاية القصيدة^(١).

لم أدر كيف غاب

لا من خلال باب

أنصتُ لم أسمع خطاه تلمس التراب

حدقت وانتفضتُ ، وانزعجتُ لحظة وغاب .

فلم يورد أية محاورة أخرى لسبب يعود - على ما نظن - إلى حرصه على تفرد تلك المحاورة وتميزها، لتبقي في مجمل القصيدة مثل نقطة مضيئة براق تبهّر عين المتلقي، فتظل باقية في وعيه، متمكنة في ذهنه ونفسه وقتاً أطول من سرده داخلته حوارية ثنائية أو أكثر . فالمبادلة الحوارية الأحادية في هذه القصيدة - جاءت بمثابة "إشعاع لا يخبو" يعمد إلى تمكين المعنى المراد من النفوس المتلقية، على النحو الذي يتحقق في غير قصيدة من شعرنا العربي الحديث .

وأما الحوار المتعدد الداخل على السرد الوصفي فيبدو في غير قصيدة، مثل قصيدة "في ظل وادي الموت" لأبي القاسم الشابي^(٢) وقصيدة "أنا

(١) السابق : ص ٦٣ - ٦٤ .

(٢) ديوان : أغاني الحياة، دار المعارف ، تونس ١٩٨٧، ص ٩٥ .

هو^(١) "لإيليا أبي ماضي، وقصيدة "أسمعه يبكي"^(٢) للسياب وقصيدة "رحلة في الليل" وغيرها^(٣) لصلاح عبد الصبور، وقصيدة "الهارب"^(٤) لحامد طاهر . ففي هذه القصائد يعمد الشعراء إلى التدخل في تيار السرد الخبري الوصفي بالحوار المتعدد لدواعٍ معنوية وفنية كما سنرى .

ويتجلى التعدد الصوتي الحواري على نحوٍ من "التلاطم" داخل الصوت الشعري في شكل موجات متوالية غالبية، تتداخل السرد الوصفي وتزاحمه كما نرى في غير قصيدة لصلاح عبد الصبور . مثل قصيدة "رحلة في الليل"^(٥)، وقصيدة "عودة ذي الوجه الكئيب"^(٦) . ففي "رحلة في الليل" المقسمة إلى ستة مقاطع حملت عناوين "بحر الحداد - أغنية صغيرة - نزهة الجبل - السندباد - الميلاد الثاني - إلى الأبد" - تتمثل ظاهرة التداخل بشكل لافت أكثر مما لاحظنا في قصيدة السياب السابقة، وخاصة في مقطعي (بحر الحداد) و(إلى الأبد) ؛ فمقطع "بحر الحداد"^(٧) يبدأ ببوح مقدم بسرد خبري وصفي يوجهه الشاعر إلى صديقه شاكياً لها حزنه العميق الذي يزداد عمقاً وقسوة في ظلام الليل، ذلك أن سعي الإنسان المكثرت بقضية الفرد أو المجموع في نهار يومه الممتد حتى المساء - تكسبه "هما" نفسياً يلزمه، ويظل معه خلال لحظات تأمله ليلاً، طالت هذه اللحظات أو قصرت . ولذلك يبدأ هذا الجزء من القصيدة ببوح وصفي محتمل، يخاطب به صديقة وهمية،

(١) ديوانه : دار العودة . بيروت ص ٤٢٢ ، وما بعدها .

(٢) منزل الأفتان . بيروت ص ٢٨٧ .

(٣) الناس في بلادي ص ٥ ، ٢٩٠ .

(٤) ديوان عاشق القاهرة : ط (١) القاهرة ١٩٩٢ ص ٨٦ وما بعدها .

(٥) ديوان الناس في بلادي : ص ٥ - ١٠ .

(٦) السابق ص ٢٩ - ٣٢ .

(٧) السابق ص ٥ - ٦ .

موضحاً فيه قسوة الليل، بما يثيره من شكوك في كل شيء، تملأ نفسه بالحنن الضاغط، وبأحاسيس الضياع والفقد "والاستلاب Alienation، التي تجعله يوشك على الشعور بأنه "قد انقطع عن الانتماء إلى نفسه" (١) يقول (٢):

١- الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

٢- ويطلق الظنون في فراشي الصغير

٣- ويثقل الفؤاد بالسواد

٤- ورحلة الضياع في بحر الحداد

فقد عمد إلى بيان أن السبب في هذا الحزن التشاؤمي الذي يمتلكه كل ليلة - راجع إلى حالة "الضياع" أو "افتقاد المعنى" أو "اللامبالاة" التي يحياها نفر من الشباب أو "ثلة الرفاق". وقد جسد الشاعر هذه الحالة فيما يصدر عن أصواتهم المتعددة.

وبدلاً من التوسل بالأداء السردي الخبري الوصفي - وظف "العبارات الكلامية" ذات الأصوات المنفصلة، ومزجها به مزجاً متداخلاً: يقول (٣):

٥- يهب ثلة الرفاق : فضّ مجلس السمر

٦- "إلى اللقاء"، وافترقنا - "للتقي مساء غد"

٧- "الرخ مات" فاحترس - "الشاه مات"

٨- لم ينجه التدبير؛ إني لاعب خطير

(١) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان . بيروت ط ١٩٧٤ ص ٩ .

(٢) ديوان الناس في بلادي ، ص ٥ .

(٣) السابق ص ٥ .

٩ - "إلى اللقاء" - "وافترقنا" - "تلتقي مساء غد"

فقد قطع الشاعر الجملة السردية في السطر الخامس "فض مجلس السمر" بجملة "إلى اللقاء" الحوارية الواردة في بداية السطر السادس، لتختلط بالجملة السردية ذات الصوت المتعدد "وافترقنا"، لتعقبها الجملة الحوارية "تلتقي مساء غد". فكما نرى نجد حركة المداخلة سريعة ومركزة بحيث تمت في سطر واحد . كما تم الشيء نفسه في السطور (٧ ، ٨ ، ٩)؛ فثمة قائل (الرخ مات) ، وقائل آخر يحذر (احترس)، وثالث (الشاه مات) . وثمة تعليق وصفي بصوت فردي لا نعلم إن كان للشاعر أو لغيره "إني لاعب خطير" في السطر (٨)، على حين انطلق في السطر التاسع صوت (إلى اللقاء)، لتقطعه الجملة السردية ذات الصوت المتعدد (وافترقنا)، لتزاحمه الجملة الحوارية (تلتقي مساء غد).

ربما بدا هذا "الأداء الشعري" غير مستقر بالنظرة الأولى . ولكن النظرة الثانية الفاحصة سرعان ما تحكم له بالاستقرار من الوجهة الفنية، وذلك برد هذا التداخل المتعدد والتدخل المتكرر إلى نوعية اختيار الشاعر للحظة الحكي الشعري؛ فهو قد اختار لحظة "تأمل ليلي لضياح نابع من لقاء غير مجد وأحاديث لا تفيد" . فبهذا التأمل تتقافز الكلمات دون رابط أو ضابط أثناء لحظة الصياغة الفنية . وقد يقدمها شاعر أو كاتب على نحو من الترتيب الزمني بحسب ترتيب وقوعها وحدثها على المستوى الواقعي، وهذا حقه .

ولكن صلاح عبد الصبور أثر أن تكون مسجلة على هذا النحو التلقائي أو كما وردت على ذهنه متأثراً في ذلك بأداء لغوي اصطلاح على تسميته "تيار الشعور Stream of Consciousness الذي يعني

بانسياب التجارب النفسية داخل الإنسان، ورصد حركة التفكير التلقائية التي لا تخضع لمنطق معين، ولا لنظام تتابع خاص^(١)، أثر الشاعر هذه التلقائية لأمرين أولهما : الإحياء بأن كل شيء قد تداخل واختلط ، ففقدت اللقاءات قيمتها وأهميتها، وثانيهما : السخرية من ثلة الأصدقاء، ومن نفسه، مما يعني أنه موشك على اتخاذ قرار التخلي عن هذا الضياع؛ فالضياع من صنعنا نحن، بيدنا أن نبقي عليه، وبيدنا أن ننهيه . ولذلك عقب الشاعر بسرد حافل بأحاسيس الخيبة والخزي والحزن، يتسم بهدوء أتاح له المزيد من تأمل حالته النفسية يقول^(٢) :

١٠- أعود يا صديقي لمنزلي الصغير

١١- وفي فراشي الظنون لم تدع جفني ينام

١٢- ما زال في عرض الطريق تائهون يظلمون

١٣- ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

١٤- كأنهم يبيكون .

فقد تولى الشاعر بهذا السرد إبداء "الحزن الاعترافي" الذي تضاعفه وتزيده عودة الظنون والشكوك إليه في وحدته الليلية المعتادة، فيشعر بالأسى على نفسه، ومن أجل هذه الثلة من أصدقائه . فهم غير مكترثين بأي شيء على الإطلاق، مما يجعله ذلك قلقاً في فراشه، لا يغمض له جفن، ولا يقر له قرار (١٠ ، ١١) . والذي يعمق هذا الشعور، أن "عرض الطريق" يشهد دائماً "ثلاثة" ضائعين، فقدوا الرؤية الواضحة، ودلت أصواتهم على هذا الفقد،

(١) مجدي وهبة، وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت ط (٢) ١٩٨٤ ص ١٢٨، ود. عبد الحكيم حسان . دراسة مجموعة الجرح لحسن البنداري ط (٢) ١٩٩١ الأنجلو المصرية (ص ٩١) ، وتيار الوعي في الرواية الحديثة (ص ١٩) وفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (ص ٢٩٢) .
(٢) الناس في بلادي ص ٥ ، ٦ . الظلع : العرج والمراد هنا التمايل وفقدان التوازن .

فانثال ذلك على ذهنه في ظلام ليله الساكن الحافل بأمواج الظنون الهادرة، خاصة أن هذه الأصوات عامرة بالتعاسة، مأهولة بالدموع والبكاء . وهنا يقطع الشاعر هذا السرد الوصفي "بجمل ذات أصوات متلاطمة" بذهنه، محورها "الجمال الحسي" باعتباره الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام والاكتراث. تلاحقت الجمل على النحو التالي . يقول صوت مفضلاً النساء على أي شيء آخر :

- لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

ويقول ثان مؤثراً الخمر :

- الخمر تهتك السرار

ويرى ثالث أن الخمر كفيلة بالكشف عن الخبايا النفسية لأنها تكشف

-وتفضح الإزار

ويؤكد صوت ذلك

-والشعار والدثار^(١)

فتوالي الأصوات على هذا النحو وتعددها عقب السرد الوصفي يدل على طائفة من الظواهر وهي : "العبثية Absurd" التي يحياها هؤلاء الذين يمثلون جانباً من المجتمع ومع ذلك لا يشعرون بالانتماء إليه، و "انسلاخ الشاعر" من هذا الثلاثي المستلب، وانصرافه عن عالمهم أياً كان موضعه ومنزلته، و "تفاهة الهم" الذي تحمله جوانحهم، فهو لا يعدو أن يكون مجرد

(١) الناس في بلاد ص ٦ .

هروب من الواقع الاجتماعي وتخاذل عن المشاركة في تنميته . و "حرص الشاعر" على إبرازها عقب السرد لتكون معلماً واضحاً يشهد بتخليه الحاسم عن هذه العبثية غير المجدية..

وقد انسجم هذا التخلي من الشاعر مع سرد وصفي راصد ساقه الشاعر ليكون بمثابة تعليق منه على تلك "العبثية" يقول: ^(١)

-ويضحكون ضحكة بلا تخوم

-ويقفّر الطريق من ثغاء هؤلاء

فسعادتهم زائفة، وضحكاتهم بلا معنى . ولذلك فإن أصواتهم تلك ما تلبث أن تتبدد أمام م قوة الاكتراث أو المبالاة التي يزخر بها الطريق الذي لم يخل منها أبداً . ومن ثم يعود الشاعر إلى هذا الطريق قاطعاً إياه ومواصلاً السير فيه وهو يشعر بمعنى جديد . ولذلك قدم المقاطع "أغنية صغيرة" و "السندباد" و "نزهة الجبل" ^(٢) ، بسرد وصفي مفعم بالأمل، ويعكس امتلاء نفسه بالتفاؤل Optimism بأن هذا العالم خير صنيع برغم ما يكتنفه من شرور، وبأن السعادة فيه أغلب من الشقاء، وبأن كل ما هو موجود خير . خاصة أن "التفاؤل بالمعنى الشائع هو استعداد عقلي لأن يرى الشخص جانب الخير في الأمور، أو أن يتنبأ بعواقب الخير في جميع الأعمال" ^(٣) .

وقد عمق الشاعر تفاؤله في المقطع الرابع من هذه القصيدة "السندباد"؛ إذ واصل استغلاله لوسيلة "التدخل" بالتعدد الصوتي الكلامي في مجرى السرد الوصفي الذي يطرح به هذه السطور ^(٤) .

(١) السابق ص ٦ .

(٢) السابق ص ٦ ، ٧ .

(٣) معجم مصطلحات الأدب ص ٢٧٠ .

(٤) الناس في بلادتي ص ٧ ، ٨ .

١- في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

٢- كوجه فأرमित طلاسـم الخطوط

٣- وينضح الجبين بالعرق

٤- ويلتوي الدخان أخطبوط

٥- في آخر المساء عاد السندباد

٦- ليرسي السفين

٧- وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

٨- ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم .

ففي هذه السطور يفصح الشاعر - سرداً - عن أنه قد نظر فيما صنعه فلم يشعر بالرضا عنه ولا الاقتناع به، إذ الأوراق التي سطرها ليست ما يريد؛ فما كتبه فاقد للمعنى وغير مريح، وغير مفهوم، ويشعره بالخل . ولكنه بحكم تفاؤله الذي ارتكز عليه لن يخضع لأية حالة يأس قد تصيبه، وعليه أن يحاول ويحاول كما يصنع السندباد في كل رحلة يقوم بها ، وها هو قد صنع رحلة يحدوها الأمل ، وها هو "الندمان"؛ الأسف المتحسر المتشائم - قد عمد إلى جمع "مجلس الندم" كي يعزز تشاؤمه بالتعرف على رحلة السندباد أو الصوت الشعري المتفائل، ظناً منه أن هذه الرحلة تتوافق مع الحال التشاؤمية لأفراد هذا المجلس . وهنا يعمد الشاعر المتفائل إلى إحصاء الأصوات المتشائمة الصادرة عنهم، التي تتسم بالخواء الفكري، لتتعمد وتتقاطع مع ذلك الصوت المتفائل الذي يتميز بالامتلاء الفكري . فيبدو من

ثم هذا التعدد التعامدي مثل موجة تلطم موجة السرد السابقة . يقول السندباد: (١)

١- لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

٢- إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟

٣- (السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت)

فثمة الصوت الشعري المتفائل قد التبس بالسندباد ليبوح لنفسه ولنا أن لا فائدة من مصارحة أحد بمخاطر الرحلة، لأنه لن يعرفها ولن يفهمها (١)، وثمة صوت الشاعر الصريح يتدخل ليزاحم الصوت الشعري، كاشفاً بذلك عن نفسه، كي يعلق بالتفسير والتحديد طبيعة شخصية السندباد التي تجنح إلى المغامرة الحركية . وهنا يقطع الشاعر هذا السرد البوحي بمجموعة وحدات كلامية صادرة عن الندامي بذت كأمواج متلاحقة : (٢)

١- هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

٢- إنا هنا نضاجع النساء

٣- ونغرس الكروم

٤- ونعصر النبيذ للشتاء

٥- ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

٦- وحينما تعود نعدو إلى مجلس الندم

٧- تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

(١) الناس في بلادي ٧ ، ٨ .

(٢) السابق ص ٨ .

فالسطور السبعة بوصفها وحدات كلامية حوارية - قد توالىت حاملة اعترافات الدماء لتدل على خاصة التقاعس أو التخاذل المتمكنة من نفوسهم (السطر الأول)، وهذه الخاصة موجة كبرى نشأت عنها موجات متلاحقة نابعة عنها متصلة بها، وهذا يعني أنهم فقدوا العزيمة والقدرة على العمل، مما يوضح لنا مدى "الخواء الفكري" الذي يعيشون فيه، ولذلك اقتصرت حياتهم على "مضاجعة النساء"، و "غرس الكروم" و "عصر النبيذ" و "قراءة لا تجدي"، و "انتظار فاشل" ليحكي عن تجاربه العقيمة . والذي ساعد على هذا التوالي الموحى - هو "طريقة التعبير عنه"؛ فقد عمد إلى استعمال الأفعال الدالة على الحدث الآتي الاستمراري وهي : نضاج، ونغرس، ونعصر، ونقرأ، ونعود، ونحكي، وذلك لتؤكد على استمرار فقدهم العزيمة، واتصال خوائهم الفكري .

ولم يكن المقطع الخامس "الميلاد الثاني"^(١)، إلا تصميمًا من الشاعر على الإبقاء على حالة التفاؤل واستمرارها في مواجهة تشاؤم هذه الفئة المستظلة بالفقد والخواء، وقد عمد إلى تقديمه بسرد حشد فيه الأدلة على سعادة نفسه وابتهاجها يقول:^(٢)

١- في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد

٢- كل صباح أحتفي بعيدها السعيد

٣- ما زلت أحياء ! فرحتي ! ما زلت والكلام والسباب والسعال

٤- وشاطئ البحر ما يزال يقذف الأصداف واللال

(١) السابق ص ٨ .

(٢) السابق ص ٨ ، ٩ .

- ٥- والسحب ما تزال
- ٦- تسحّ، والمخاض يُلجئ النساء للوساد
- ٧- ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
- ٨- لعبة العريس والعروس والتبات والنبات
- ٩- والورد في خدّ البنات
- ١٠- وعند شط النهر عاشقان سارحان
- ١١- لله ما أحلى عيون العاشقين حين يبسمون
- ١٢- ويقسمون
- ١٣- بحرمة الشجون
- ١٤- وبالليالي المثقلات وانتفاضة الحنين
- ١٥- وبالسواد في العيون
- ١٦- العهد لن يهون
- ١٧- صديقتي . عمي صباحاً، هل ذكرت نزهة - الجبل ؟

فقد حشد اشاعر في هذا السرد الخبري، معلومات اتسمت بالتنوع عاكسة موجات التفاؤل المتمكن من قلبه؛ فثمة موجة متفائلة بهذه السعادة - الغامرة التي تجعله يكرر احتفاله واحتفائه بنفسه كل يوم (١، ٣) ، وثمة أخرى تتمثل في مشاركة الطبيعة له، حيث يعطي البحر كل ثمين وغال، وتسح السحب آتية بالنماء، وثمة ثالثة تبدو في حركة "الإنجاب الدائم" لأطفال هم أمل المستقبل وبشارته (٦، ٧، ٨، ٩) ، وثمة رابعة تتعين في حركة

"العشق" الممهدة لتعمير الحياة (١٠ - ١٦)، وثمة خامسة نراها في تذكر الشاعر وصديقه تلك النزهة الجميلة التي جمعتها معاً عاشقين محبين .

وكما بدأ الشاعر هذا المقطع بذكر الفجر أو الصباح باعتباره رمزاً للبشارة، فإنه يختمه بالصباح بقوله (عمي صباح)، (السطر ١٧) ليكون بذلك قد بدأ بموجة سردية مؤطرة بزمان صباحي، وانتهى بموجة أخرى مؤطرة بزمان مماثل . وهذا يعني أنه قد حرص على تكرار النهاية : Epistrophe، التي تهدف إلى تقرير المعنى المركزي في ذهن المتلقي له.

وقد هيأت هذه الموجات السردية الشاعر لإصدار موجات لغوية أخرى ذات طابع حوارى، كما هيأت المتلقي لتقبلها والاستمتاع بها . ذلك أن الشاعر في المقطع السادس "إلى الأبد"^(١) عمد إلى توظيف وحدات كلامية وأخرى سردية متداخلة، وذلك لإحداث تأثير يتوافق مع حالة التناول القائمة^(٢).

١- الرخ مات - لا ترع - فالشاه ما يزال

٢- والشاه بالبيادق التأم

٣- إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد

٤- لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

٥- وبعد غد ! وبعد غد !

٦- سنلتقي إلى الأبد .

(١) السابق : ٩ .

(٢) السابق : ٩ ، ١٠ .

فقد تعددت السرديات، والوحدات الكلامية وتداخلت في موجات متقدمة ومتعارضة ومتقاطعة، فثمة موجة سردية، تولت الإفصاح عن تراجع الخواء حيث "الرخ مات"، فتبرز موجة تمثل صوتاً لأحد المتحاورين يحذر ويطمئن الآخر ذا الصوت السردى بـ "لا ترع"، لأن الشاه ما زال حياً يمكن له أن يحقق الفوز (١ ، ٢) . ورغم ذلك يتصدى صوت آخر ينهي الجلسة العقيمة "إلى اللقاء" (السطر ٣)، فيبادر الصوت المتفائل بإعلان الفراق "وافترقنا"، فاصلاً بين أول العبارة (إلى اللقاء)، ونهايتها (نلتقي مساء غد) إيذاناً منه بعقم تكرار المحاولة . ولذلك ردد كلمتي (وبعد غد) إحياء باستحالة أي لقاء في المستقبل .